

Entrevista a Albertina Carri y Fernando Martín Peña
“SI HAY SIGNIFICANTE, NO HAY PASADO”

Luciana Aon y Lía Gómez
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Pensar la comunicación es reflexionar sobre los modos históricos de construir sentido, sobre cómo nos construimos como sociedad, cómo nos mostramos y cómo nos narramos en los distintos soportes materiales/productos culturales. El arte es un instrumento de la memoria social, y así las producciones audiovisuales son formas de construcción y conservación de una mirada histórica, anclada en las disputas por los relatos del pasado, el presente y el futuro. El arte es, por lo tanto, un campo de batalla.

Esta entrevista retoma el Conversatorio “Políticas públicas de producción y conservación de la imagen. Identidad, comunicación e imaginarios. Perspectivas y debates” organizado por la Línea de Arte/s e Interpretación/es del IICom a fines de noviembre de 2011, en el cual participaron la cineasta Albertina Carri y el historiador de cine Fernando Martín Peña en un diálogo abierto con el profesor Carlos Vallina.

El punto de partida para el debate fue el cortometraje *Restos*, dirigido por Albertina Carri en 2010 en el marco del proyecto 25 miradas: 200 minutos de la Secretaría de Cultura de la Nación y Universidad de Tres de Febrero con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo.

Restos tiene una estructura circular. Empieza y cierra con las imágenes de un hombre, desnudo, en el bosque; y la reflexión en torno a qué significa “acumular imágenes”. “¿Acumular imágenes es resistir?” se pregunta Carri en la voz de Analía Couceyro con textos de Marta Dylan. No da respuesta al interrogante, pero da indicios de que tiene una posición tomada.

Albertina Carri: La génesis del proyecto empieza en Cuba, cuando fui a presentar *Los Rubios* en el Festival de Cine de La Habana. Ahí me encontré con Fernando que estaba yendo al ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) para encontrar una película. Encontramos *Ya es tiempo de violencia* de Enrique Juárez, uno de los directores desaparecidos durante la dictadura. Y nos la mostraron con los actos desordenados, primero el cuatro, después el uno y así. Quedé fascinada y salí de ahí diciendo que había visto la mejor película argentina de mi vida. Es una película de una puesta en escena, de una narración, de un ritmo, de una nueva forma de estar contada que me impactó fuertemente. Y de algún modo descubrí (a pesar de ser hija de desaparecidos y a pesar de tener una relación con las películas desaparecidas en mi historia personal) un cine del que conocía poco y nada. Y a partir de allí empecé a perseguir a Fernando, periódicamente, y a leer sus investigaciones.

Yo seguí obsesionada con esos materiales específicamente porque mi padre –Roberto Carri, desaparecido en 1977– escribió un libro en el año 68 del cual se hizo una película, y es una de esas películas que nunca se encontraron. Quise hacer una *remake*, pero es muy difícil hacer una película de la que no tengo ni una imagen.

- Se percibe en *Restos* tu preocupación por lo que llamás las “formas de la memoria” que ya estaban presentes en *Los rubios* ¿cómo lo definirías?

AC: Yo insisto mucho en que *Restos* es un documental. Detrás de *Restos* hay una gran investigación, que no la realicé yo, claramente, sino Fernando en sus años de conservación y preservación de material. *Restos* es un documental porque la voz en *off*, si bien tiene un texto poético, está todo el tiempo narrando esta investigación previa hecha por Fernando. También la puesta en escena del corto apostaba a recordar ciertas formas de hacer cine. Todos los efectos que tiene la película son analógicos, no digitales.

Me parecía interesante hablar del Bicentenario hablando de los *restos*. Y la idea del título me interesaba porque está directamente relacionado con ese período: con la falta de cuerpos. Que con los años, con tanta información, y de tanto hablar de los desaparecidos, se pierde esta cuestión de la falta física de los restos. El cine es, explícitamente, también físico.

Las imágenes del corto muestran copias de películas, apiladas, mal guardadas, dañadas mientras el relato cuenta cómo se han perdido las películas del cine militante de los años sesenta y setenta y el sentido que ese cine tenía para sus protagonistas. No hay en el corto imágenes de archivo, pues, para la directora esas películas no están en el dominio público reforzando la idea que se narra desde la voz en *off*: “Quedaron perdidas, desaparecidas ellas también”.

Fernando Martín Peña: Me hacen físicamente mal dos momentos de la película. El momento en que se quema la imagen, el fotograma, esa especie de explosión silenciosa, esa imagen que se destruye. Y respecto a la otra, tuvimos un pequeño debate en su momento con Albertina, charlando sobre formas de deterioro, sobre qué pasa si uno sumerge película en lavandina. Me había contado gente que había tenido que encargarse de material en los setenta que habían sumergido las películas en lavandina para salvarse, para borrarlas.

- ¿Cuál es la importancia de la conservación de la memoria audiovisual nacional?

FMP: Tanto los libros, como los discos, como las películas tienen la capacidad del registro. Y la importancia está en que lo que está contenido en ese soporte se relaciona con la historia social

y cultural del país. Uno puede tener mayor o menor conciencia de la necesidad de conservar las imágenes, particularmente, pero lo que *Restos* explica bien es que uno no puede concebir que nuestra memoria audiovisual no la esté guardando nadie. Estoy seguro que la mayoría piensa que alguien guarda las películas, que el Estado las conserva en alguna parte. Bueno no, entender eso es el principio del caos.

- Restos está en parte filmada en tu casa, entre el material de la Filмотeca de Buenos Aires ¿cómo es la tarea de recuperar, archivar, guardar y cuidar esas películas?

FMP: Sí, una parte de eso está filmado en mi casa, lo que se ve en el corto son las pilas de latas del basurero de la Filмотeca; lo que tendría que tirar pero no tiro porque siempre puede servir para algo. Creo que es una metáfora de lo que sucede con el audiovisual en Argentina. Cuando empezás a investigar un poco qué pasó con el audiovisual en Argentina siempre es terrible. Cuando uno ve una película por televisión, la cree conservada, cree que existe, y, probablemente, uno esté viendo el fantasma de esa película, una copia en digital de algo que ya no existe más. En los ochenta y en los noventa fue muy común que varios canales de televisión privados comprasen originales en fílmico, lo pasaran a video, formato que ya está hoy totalmente obsoleto, y tiraran el fílmico porque ocupaba mucho lugar.

En general, la fragilidad del audiovisual en nuestro país es tremenda. A los materiales en los que Albertina se concentra se les suma la persecución política. La pregunta era dónde están estas películas. Preferimos hablar de películas perdidas, que siempre es un pensamiento más optimista que pensar que están desaparecidas o que no existen más.

AC: Hablando de soportes, yo todo lo que puedo quiero hacerlo en fílmico. Lo digital te da posibilidades muy distintas, por ejemplo, dejar la cámara prendida y que no implique gastos, la tarjeta se borra y se vuelve a utilizar. Esas cosas en fílmico no se logran, pero también el fílmico te obliga a tener otra conciencia, saber más claramente que es lo que querés de la escena. Fotográficamente, es un trabajo muy distinto. Como formato de captura, creo que el 35mm sigue siendo un soporte de alta fidelidad.

FMP: Hasta ahora la única opción de preservación asegurada, garantizada en el tiempo, es el fílmico. Ningún otro invento ha reemplazado al fílmico en ese plano, sí en el plano de la difusión, por supuesto, lo digital es fantástico para volver accesible y democratizar las imágenes, pero a la hora de preservarlas el fílmico es irremplazable.

El fílmico nació en 1893, y los negativos de Edison existen y están guardados. Nuestros materiales no, es muy difícil encontrar películas argentinas mudas por ejemplo, y es un problema nuestro. Es un problema vinculado con nuestra inconsciencia en relación con la

memoria y las imágenes, y no porque el soporte no lo permita. No existe una política pública que garantice que estos materiales se conserven, sino que viven como en *Restos*, librados al azar.

AC: Es una locura que el Estado no se haga cargo de esa forma de preservación, de lo que hace Fernando de manera individual.

FMP: La función del archivo es preservar el material en el tiempo, ¿para quién?, para la sociedad. Y los intereses que movilizan a cada una de las personas que requieren del archivo van a determinar una nueva creación con ese material. Eso falta, yo no soy una institución, soy una persona.

- Albertina, con relación al archivo y a la construcción de nuevos sentidos con viejos materiales audiovisuales ¿qué significa trabajar con *found footage*, es decir, el metraje encontrado?

AC: El *found footage* es en realidad una técnica que viene de los sesenta y está relacionado con los movimientos artísticos de los objetos encontrados. En mi caso es medio tramposo, porque yo no encuentro los materiales, los encuentra Fernando, y yo voy a ver qué tiene y me inspiro.

Me interesa esto del metraje encontrado que tiene que ver un poco con *Restos* ya que si bien en el corto no se ve ni una sola imagen de esas películas, genera la intriga de ir a verlas. La forma en que estoy utilizando esta idea de metraje encontrado es la de pensarnos también en ese pasado.

- El material audiovisual que se conservó o recuperó ha sido proyectado en distintos circuitos durante estos años ¿Qué valor tienen esas películas hoy?

FMP: Cuando pasamos *Los Traidores* de Raymundo Gleyzer en el 93 en el Centro Cultural Rojas me di cuenta de lo contemporáneas que son esas películas y la forma en la que inciden sobre nuestro presente. Resuelven un montón de cuestiones que todavía hoy nos estamos preguntando. Uno vuelve a ver *Los Traidores* y se pregunta un montón de cosas sobre el pasado. Te obliga a hacerte preguntas o a cuestionarle a tus mayores su interpretación del pasado aprendiendo otras y construyendo un camino con una identidad política propia.

Cada una de esas películas tiene algo de esto. El episodio "Didáctico sobre las armas del pueblo" dirigido por Eliseo Subiela en el film colectivo *Los caminos de la Liberación* (1969) es un ejemplo donde en el mejor tono de Doña Petrona, como una señora muy neutral, te dice

“bueno vamos a aprender a armar una molotov todos juntos”. Y te explica cuáles son los ingredientes que necesitás: “acá tenemos una botella, azúcar impalpable” y da todas las pautas necesarias para armar una molotov poniendo como fondo un tema de Palito Ortega, que era infaltable, para referir de algún modo a la mediocridad. El horror era Palito Ortega.

Esos films son de un presente, de una contemporaneidad, que hace especialmente dolorosa la ausencia. Una de las primeras cosas que yo le escuché decir al “Chino” Vallina, en una charla que se hizo en el 94 o 95, fue “Si hay significativo, no hay pasado”. Y yo dije “es esto, no la entiendo pero es esto”, y la hice mía. Cada vez que alguien viene y me dice tal película “para la época está muy bien”, yo repito la frase: “Cuando hay significativo no hay pasado”. Entonces, hay que ocuparse de que las películas estén y circulen, se vean de todas las formas que sea posible.